

einem Fauxbourdonabschnitt. Beide colores enthalten je drei taleae, von denen eine jede in eine lange Pause (natürlich nur im Tenor) ausmündet. Ein über das andere Mal sind diese Pausen real, das heißt, der Satz wird faktisch zweistimmig ausgeführt; die übrigen sind nur imaginär, da an diesen Stellen *fauxbourdon* vorgeschrieben ist, so daß der Satz dreistimmig klingt.

Dufays *Magnificat octavi toni* besteht aus vier größeren Abschnitten, denen ein *Amen* folgt. Jeder einzelne Abschnitt ist in sich dreiteilig, und zwar nach dem Schema: Fauxbourdon — Duo — normaler dreistimmiger Satz.

Ähnliche Gestaltungsweisen findet man in allen größeren Werken von Dufay, in denen er Fauxbourdon verwendet. Es zeigt sich dadurch, daß Dufay der einfachen englischen Improvisationstechnik innerhalb seiner größeren Kompositionen eine wichtige formbildende Funktion zuerkennt.

WOLFGANG BOETTICHER / GÖTTINGEN

Orlando di Lasso als Demonstrationsobjekt in der Kompositionslehre des 16. und 17. Jahrhunderts¹

Für die interne Lasso-forschung, deren Hauptanliegen die Quellenkritik des nur zum Teil im Neudruck erschlossenen Schaffens bleibt, ist aus kompositionstechnischen Traktaten kein authentischer Hinweis zu erwarten. Die *Exempel* sind durchweg von fremder Hand für einen musikpädagogischen Zweck fixiert. Insofern sind diese aber für die Entwicklung des speziellen Lasso-Verständnisses von hohem Wert. Vom exegetischen Eifer der Zeitgenossen zeugen die bildliche Ausstattung bestimmter Kapellkopien durch Hans Müllich, die für den *reservata*-Begriff ergiebigen Kommentare Samuel Quickelbergs und manche Einzelheit in der umfänglichen Korrespondenz des bayrischen Hofes und seiner Kapelle. Solche handschriftlichen Quellen seien an anderem Ort, Sandbergers Funde ergänzend, dargestellt. Hier beschäftigen uns die im Druck zugänglichen satztechnischen Lehrwerke sowie sonstige Werkwürdigungen, die mehr als ein literarischer Hinweis sind und zum exakten Zitat fortschreiten. Bis zum Tode des Meisters muß die Spärlichkeit solcher Exempel auffallen, was generationsgeschichtlich begründet ist. Coclicos *genera musicorum* stellten in positivistischer Reihe den *theorici* und *mathematici* die eigentlichen *musici* entgegen, die den dunklen Regelapparat überwunden haben und die neue *suavitas* erkannten. Letztere von Coclico postulierte Stilebene — er nennt u. a. Crécquillon, Senfl, nachdrücklich aber Clemens und Willaert — blieb bis zur mittleren Periode Lassos, etwa bis zur Zeitlage der neuen Motetten des *Patrocinium musices*, verbindlich. Lasso selbst hat, was eine systematische und statistische Untersuchung aller textgleichen Motetten und Chansons vor 1570 beweist, oft ganz bewußt Vorlagen des Clemens und Willaert kopiert und Anregung von deren autoritärem Schaffen empfangen. Den Theoretikern der Zeit, die das jüngere Repertoire aufmerksam verfolgten, war diese Sachlage wohl bekannt. G. Zar-

¹ Die Quellenangaben, die aus Raumgründen entfallen mußten, wird der Verfasser in der von ihm vorbereiteten Lasso-Monographie nachholen.

linos Schriften, sofern nach 1560 erschienen, räumen Orlando keine entscheidende Stellung ein. In den *Ist. armon.* III waren für die „*composizioni chi si fanno a più di tre voci*“ Willaerts und C. Festas 6v. Motetten die klassischen Zeugen gewesen, und für „*alcuni moderni, per chromatische facciano tristi effetti*“ [cap. 78] vermissen wir einen ergänzenden Hinweis auf Orlando, dessen *carmina chromatica*, der problematische Einleitungssatz zu den *Prophetia Sibyllarum*, noch 1573 den französischen König als „*musique cromatique*“ begeisterten und als Frühwerk der Lateranzzeit Lassos auch in Venedig, seinem verlegerischen Zentrum und dem Wohnsitz des Theoretikers, bekannt gewesen sein müssen. So fehlt es zwischen den am Stilkreis Josquin — Ghiselin — Isaac orientierten Beispielen A. Wilphlingseders 1563 und der an Willaert, Mouton, Rore entwickelten Lehre authentischer und plagaler Modi des Artusi 1586 an Anhaltspunkten. Zudem hat wenig später Artusis heftige Kritik des jungen ariosen und rezitierenden Stils vom speziellen Lasso-Problem abgelenkt. Eine wichtige spekulative Würdigung entnehmen wir aber einem Vorwort, das der Pariser Verleger Adrian Le Roy seinem ersten Bande von Lasso-Motetten 1564 — den Bearbeitern der Lasso-G. A. nicht bekannt — mitgab. Le Roy hatte offenbar Coclicos Schema im Sinn, wenn er an Orlando die Naturkraft gegenüber der Gelehrsamkeit rühmt („*natura factus quam disciplina institutus*“); weiter formuliert er, der Künstler habe in „*his severioribus modulis*“ einen neuen konzentrierten und ausgefeilten („*pressus et limatus*“) Stil geschaffen, seine Harmonie sei nicht geschminkt („*non pigmentus*“) und frei von gekünsteltem Schnörkel („*calamistras ornata*“): „*sed ex simplicibus artis elementis composita et contexta*“. Le Roy mochte hier an Sätze wie „*Surge propera*“, „*O mors*“, oder an das später berühmte „*Quare tristis es anima mea*“ gedacht haben, die sich nicht, wie das Übrige dieses Bandes, bibliographisch als Nachdrucke erweisen, sondern ihm als Originalbeiträge überlassen wurden. In einem II. Motettenband Le Roys 1565, der ebenfalls die Zeitlage mehrerer Motetten gegenüber der G. A. beträchtlich verschiebt, findet sich an Stelle eines ästhetischen Exkurses nur ein Gedicht, das der Religionswirren Frankreichs gedenkt.

Zur selben Zeit wurden die bereits ins Riesige angeschwellenen Instrumentaltabulaturen von Sätzen Lassos für die Tasten- und Zupfmechanik zum didaktischen Problem. Auch hier ist Le Roy der erste, der sich grundlegend zur Frage schablonenhaften Absetzens und paraphrasierender Umschriften an Hand von Vorlagen Lassos äußert. Leider kennen wir hiervon nur die englische Übersetzung 1574, während der französische Urtext, wohl 1567 erschienen, als verschollen gelten muß. Vier Jahre vor Lassos Pariser Reise bemühte sich also bereits der Verleger um das Verständnis jener „*schwierigen und steilen*“ Chansons des Meisters, wie er an anderem Ort, unter Hinweis auf die leichteren *airs de cour*, bemerkt. Der englische Text scheint ziemlich streng dem verlorenen Original zu folgen und räumt die *hardness of play* greiftechnisch und stilistisch aus dem Wege: 11 Chansons Lassos, Drucken von 1555, 1556 und 1564 entstammend, sind fast ausschließlich Le Roys Demonstrationsmittel, genau

nach Tabulaturstrichen (*distounces*) zitiert. Lehrreich sind hier solche Grenzfälle, da der Stimmverband aus Gründen äußerer Applikation einen Eingriff erfuhr. Die instrumentale Transposition hatte für Lasso eine feste Rangordnung zwischen absolut notwendigen und entbehrlichen, d. h. fiktiven Bestandteilen der Vokalpolyphonie entwickelt, die auch für das Verständnis des Modells selbst, ohne den Zwang der Umschrift, nicht bedeutungslos gewesen sein kann. Dieser weniger spekulativen als handwerklichen Zwecken dienende Typus eines Lasso-Exempels hat die zweite Jahrhunderthälfte beherrscht. Von hohem demonstrativem Wert ist die nicht nur für die interne Lautenpraxis ergiebige Konfrontierung des „*In dubbio di mio stato*“, „*quella sonora canzona del mirabile Orlando*“, durch V. Galilei, wobei Lassos abweichende 4v. Modelle A und B von 1560 und 1562 zu Grunde liegen. A. de Cabeçon liefert zwei Versuche für „*Susanne un jour*“. Demonstrative Häufung textgleicher Sätze sind auch für Lassos „*Ardo si*“ und „*Beati omnes*“ bezeichnend.

Mit dem quantitativen Rückgang des Schaffens im letzten Jahrzehnt des Meisters und unter dem Eindruck des frühbarocken Stilwandels bilden sich drei neue Beispiel-Gruppen heraus: die schulgerechte Demonstration der Tonarten, die Traktate zur rhetorischen Figuren- und Affektenlehre, und die didaktischen Bicinindrucke. Alle drei verfahren retrospektiv, für sie nahm Lassos Werk rasch geschichtlichen Charakter an. In der ersten Gruppe führen S. Calvisius' *Exercitationes musicae* 1600 68 Motettentitel des Meisters in statistischem Eifer: „*quam in transposito systemate frequentior sit*“. Eine eigentliche analytische Erforschung und Stilkritik ist in dieser Gruppe, die bis Meinrad Spieß 1746 hinaufreicht, nicht beabsichtigt. Höchst lehrreich aber ist in der zweiten Gruppe J. Burmeisters *Musica poetica: definitionibus et divisionibus breviter delineata*, 1606, weil hier zugleich geschichtlich klassifiziert wird; Orlando schuf den *stilus mixtus ex mediocri et grandi*, was nach des Verfassers Terminologie die Synthese zweier Teilstile, von engen Intervallen mit Konsonanzen einerseits und von weiten Sprüngen mit Dissonanzen andererseits, bedeutet. Nicht zufällig wählt Burmeister hochgegliederte Stimmverbände der mittleren Periode, deren fiktive Halbchöre und optische Verschränkung sein Interesse erregten. Für die Möglichkeit, *ex textus sensu* den drei normalen Kadenzbewegungen (*finis principalis, minus principalis et peregrinus*) auszuweichen, dient ihm die plötzliche A-dur-Aufhellung im ionischen Bereich von „*Fröhlich zu sein*“ als Musterbeispiel. Die Anlage von Peter Eichmanns *Praecepta musicae* 1604 ist ähnlich, wobei Lasso in die Nähe des Stargarders Joachim Belitz rückt. Diese rhetorische Interpretation verfuhr streng deskriptiv, weshalb ihr das Ausdrucksproblem der Spätrenaissance verschlossen blieb. Der schematische Versuch, eine Lassomotette in ihren gesamten Figurenvorrat zu zerlegen, ist 1664 von dem Tübinger Professor für Poesie und Beredsamkeit Christoph Kaldenbach erneut unternommen worden, dessen Opponent der aus Arnstadt in Thür. gebürtige Elias Walther war. Hier boten die auffälligen rhetorischen Akzente von „*In me transierunt*“ (1562), deren breite Einsätze der

Mittelstimmen und die akkordische *conclusio* den Anreiz zu affektsymbolischer Deutung, wobei wohl an die seit 1625 sanktionierte Ausführung mit Basso continuo gedacht wird. Wird hier immerhin einem verzweigten Formgerüst nachgespürt, so hat sich die dritte Gruppe, den Bedürfnissen des Schulchors folgend, das Stilproblem vereinfacht. Gumpeltzhaimer ist der Erste, der Lassos Bicinium didaktisch (neben älteren bis Josquin zurückreichenden Beispielen) aufgreift: von den 17 Belegen finden wir aber nur 3 in Lassos großem Bicinium-Zyklus 1577 wieder, der Rest ist aus höherstimmigen Verbänden, u. a. den Bußpsalmen herausgeschnitten. Lassos 5v. „*Cantate Domino canticum novum*“ (1565) erscheint in *duas redactum*, wobei nur das Eingangsduo echt ist, der finale Orgelpunkt und die plastischen Gegenmotive aber entfielen, es verblieb ein überwucherndes Konzertieren bei Vergrößerung der melodischen Spitzenwerte. Maternus Beringers „*Exempelbüchlein für die Tyrones*“ 1610 übernimmt Sätze des Vorigen und fügt Binnenteile aus dem Magnificat (alle von 1567) hinzu. Der Ballard-Druck *Moduli duarum vel trium Orlandi Lassi* 1601 verfälscht für einen Lehrzweck die Duos durch eine hinzukomponierte Oberstimme. Michael Praetorius mochte warnend jene gewaltsame Interpretation des Biciniums im Auge gehabt haben, wenn er „rechte orlandische Motetten“ dem „Concert uff madrigalische Art“ entgegenstellt und auf das *genus mixtum* der Konzerte anspielt, was dem „alten herrlichen Orlandus“ fremd war. Im Übrigen beschäftigte Praetorius der hochstimmige Satz, um den Ambitus mitgehender Instrumente zu veranschaulichen.

Unter dem Eindruck des geistlichen Konzerts diskutiert Athanasius Kircher Begriffe wie *affectus gaudiosi*, *plangentum*, *doloris*, *stilo metabolico* und verfolgt die Stilebene Abbattini–Bonaventura. Giovanni Battista Doni kennt als *quadricinium chromaticum*, sofern älteren Typs, nur noch Rores berühmtes „*Calami sonum ferentes*“, obwohl gerade dieser Satz in Nachbarschaft von Lassos kühnem „*Alma Nemes*“ veröffentlicht war. Erst in G. Paoluccis *Arte pratica di contrapunto dimostrata con esempi* 1765 liefert Lasso das Musterbild eines *Duetto antico senza parole*: in 48 Fußnoten werden die Prägnanz des Kopfmotivs (*la proposta del motivo*), ein *artificio cresce*, *restringere il soggetto*, eine *stretta* verfolgt, die aus der beweglichen Dynamik des Aufklärungszeitalters und Padre Martinis *sentimento*-Begriff gewonnen sind, in deutlichem Abstand zur Figurenlehre. In diesem Zeitalter Burneys und Hawkins' aber vertrat das Lasso-Exemplum nicht mehr nur einen pädagogischen Anschauungswert, sondern errang eine neue, autonome Stellung innerhalb der musikalischen Historiographie.